

Dos infancias góticas: el niño *queer* en *El cordero carnívoro* de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti¹

Alberto Mira

Oxford Brookes University

Represión y reinención del niño *queer*

La infancia es un territorio de difícil acceso. La memoria y la fantasía parecen conducirnos a ella, pero no lo hacen de manera directa. El niño vive un mundo liminar: a punto de entrar en el entramado simbólico pero sin llegar a hacerlo, acosado por ideologías pero sin llegar a naturalizarlas o dejarse impregnar por ellas. Desde la madurez, tratamos de dar sentido a la experiencia infantil utilizando la ciencia y la ficción. Y el problema para el escritor consiste en acceder desde la madurez a unas experiencias que en cierto modo no se elaboran dentro del paisaje de símbolos y relaciones que la constituyen.

La entrada en el lenguaje, aprender a dar nombre a las cosas, puede verse como un imperativo o como un proceso de consolidación de cierto modelo de subjetividad socialmente aceptable (y esta es la perspectiva de las instituciones educativas). Pero también como un proceso que acaba por limitar potencialidades, deseos e identidades. Si madurar se percibe como dejar atrás el paraíso, convertirse en “un homosexual” se presenta, además, como un fracaso. Kathryn Bond Stockton, en uno de los ensayos más influyentes sobre la representación del niño *queer*, ha hablado de esta falta de definición del yo. Uno de los rasgos del homosexual durante el siglo xx, favorecido por las narrativas freudianas, y plasmado en numerosas novelas y películas, era el de la inmadurez (al no negociar correctamente las identificaciones con el triángulo edípico que constituye el acceso a hacerse mayor) y el fracaso vital. El único modelo legítimo de madurez es el

1 El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FEM2015-69863-P MINECO-FEDER.

que conduce a convertirse en un hombre o mujer heterosexual, y lo demás son desvíos marcados por un elemento de fracaso.² Stockton lo describe como crecer “torcido” (*sideways*): el niño *queer* no sigue los caminos en la dirección trazada y sus energías no cumplen las expectativas. Judith Halberstam parte de la descripción del proceso como “fracaso”, pero frente a las presiones del capitalismo y la heteronormatividad, propone, en *The Queer Art of Failure*, reivindicar el fracaso como un privilegio y convierte en cualidades el resultado de madurar a contracorriente.

Las propuestas de Stockton y Halberstam dialogan con la sexualización de la niñez, una tradición que empieza a tomar forma científica en la obra de Sigmund Freud pero que solo en el último tercio del siglo pasado es apropiada por la teoría *queer* a partir del trabajo de Guy Hocquenghem. Hasta finales del siglo XIX, se consideraba al niño “inocente” y por lo tanto “asexual”: sin deseo o identidad sexual. Cualquier intento de sexualizar al niño se consideraba “perverso” o incluso delictivo. La obra de Freud sitúa la sexualidad en el centro de la evolución del niño, y ya en su trabajo puede leerse la noción de que antes de entrar en las identificaciones del triángulo edípico, el niño puede considerarse lo que hoy denominaríamos *queer*. Eve Kosofsky Sedgwick, en el ensayo “How to Bring Your Kids Up Gay”, nos recuerda que la creencia en la inocencia infantil era, todavía a finales del siglo XX, palpable, y condujo a guerras culturales reflejadas en documentos que establecen criterios de autoridad científica: la batalla por hacer que las instituciones protejan la inocencia del niño no ha terminado. Los escritores, por su parte, utilizan sus herramientas para reimaginar la sexualidad infantil. Freudiana o no, la literatura desde finales del siglo XIX empieza a “sexualizar” al niño, un proceso que se refleja en obras literarias y que ha descrito bien James Kincaid. Esta sexualización constituye una alternativa a la idea de “inocencia infantil” y se apoya en narrativas científicas sobre el proceso de maduración y la entrada “correcta” en la sexualidad. Algunos autores pueden sugerir que la homosexualidad solo aparece con la adolescencia. Pero lo que observamos en general es que ciertos rasgos del niño que se convertirá en adulto gay ‘anuncian’ la llegada de la homosexualidad en la madurez. Los autores de las novelas aquí analizadas forman parte de este proceso de sexualización *queer* del niño desde la identificación.

2 Véase Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male*.

Los autores homosexuales que intentan acceder a su infancia (o a una infancia que anuncie su diferencia sexual) siempre tienen que seguir los protocolos de acceso que distorsionan el objetivo: lenguaje, historia, conocimiento no pueden ser olvidados en el viaje de vuelta que constituyen sus narrativas. La literatura del siglo xx en castellano contiene numerosos ejemplos canónicos en que el niño *queer* es imaginado desde el presente homosexual: Manuel Puig, Reinaldo Arenas, Eduardo Blanco Amor, Terenci Moix, Agustín Gómez Arcos o Eduardo Mendicutti son solo algunos de los autores que han intentado dar sentido a este ‘anuncio’ de una madurez gay en el niño *queer*. Tampoco se puede olvidar lo que nuestra cultura dice sobre la identidad sexual o sobre la sexualidad infantil: las narrativas sobre identidad siempre identifican la infancia como origen de la identidad sexual y al mismo tiempo existe una tendencia a calificar al niño de “inocente”. Más allá de la mera representación del pasado, el viaje a la infancia constituye una justificación del presente.

En estas páginas busco vínculos entre una experiencia afirmativa de la homosexualidad presente por parte de dos autores y la que se representa en la narración autobiográfica reconstruida en ambos casos en términos de ficción.³ Se trata de un proceso complejo en el que toman parte discurso, experiencia, ideología e identificación. Tal como articuló con brillantez David Vilaseca a partir de las propuestas de Lacan y Žižek, el trabajo autobiográfico puede leerse paradójicamente en términos de “futuro perfecto”: el niño aparece en la narrativa pasada “escrito por” su futuro. La escritura autobiográfica en el trabajo de Vilaseca se convierte en un mecanismo complejo que procesa impulso libidinal, lenguaje e ideología entre el pasado y su futuro utilizando la memoria pero también recursos propios de la literatura. El niño representado es siempre resultado de lo que se recuerda y el lenguaje aprendido con los años, con todas sus conceptualizaciones ajenas a la experiencia infantil (“relación sexual”, “gay”, “política”, “perversión”). Las dos narraciones a que me referiré son híbridos entre elementos experienciales y elementos ficticios, entre lo personal y lo ajeno. De hecho esta puesta en narrativa de la experiencia por parte de autores como Eduardo Mendicutti o Agustín Gómez Arcos tiene un elemento de desafío a las narrativas predominantes en 1991 y en 1975 sobre el niño y “el homosexual”:

3 Ninguna de las dos novelas estudiadas es, en sentido estricto, una lectura autobiográfica del pasado, pero ambas ficcionalizan un yo con el que los escritores se identifican y en ambas el yo presente se implica en la reconstrucción de los personajes.

ambos cuentan su versión de la historia y en ambos casos se impone una mirada afirmativa del deseo homoerótico masculino, o de una identidad basada, en mayor o menor grado, en ese deseo, que chocan frontalmente con la fijación heteronormativa. El “yo” se construye “torcido”, soslayado, de manera “alternativa”, pero también enriquecedora. La estigmatización es algo que ambos textos abrazan, incluso mistifican en lugar de centrarse en el tradicional proceso de abyección del niño marica. En ambos casos ha sido necesario para los autores enfrentarse a paradigmas dominantes sobre la homosexualidad, aunque veremos también cómo ciertos elementos de esos paradigmas quedan presentes en las narrativas: la función liberadora del texto solo se lleva a cabo si la homosexualidad resulta reconocible según concepciones contemporáneas mayoritarias. La creación siempre se produce en el lenguaje y el lenguaje en este caso marca una contradicción entre maduración y experiencia *queer*. También sitúa al niño *queer* imaginado en los paradigmas culturales que definen la heteronormatividad.

Ficcionalizar la infancia implica recurrir a marcos literarios. Resulta interesante que la experiencia autobiográfica en mis dos ejemplos aparezca enmarcada dentro de ciertos tropos genéricos asimilables al modo “gótico”: imaginar al niño en el contexto gótico implica, en la aguda caracterización de Sedgwick, hacerlo coexistir objetivamente con lo reprimido, ponerlo frente a ciertos materiales libidinales que la cultura le prohíbe. Así, para Sedgwick, lo gótico constituye un marco ideal para hablar de sexualidad perversa y su diagnóstico sobre la confluencia entre modos góticos y expresión homosexual sugiere la atracción que éstos han supuesto para autores homosexuales que intentan representar su experiencia:

One of the most distinctive of Gothic tropes, the “unspeakable”, had a symptomatic role in this series of shifts. Sexuality between men had, throughout the Judeo-Christian tradition, been famous among those who knew about it at all precisely for having no name —“unspeakable”, “unmentionable”, “not to be named among Christian men”, are among the terms recorded by Louis Crompton. Of course, its very namelessness, its secrecy, was a form of social control (94).

Para Sedgwick, el uso del secreto “impronunciable” en lo gótico tiene dos aspectos fundamentales con gran rendimiento en la literatura sobre el homosexual: el pacto fáustico en el que se cambia el alma por conocimiento y segundo el que se refiere con mayor precisión a la marginación sexual. “Conocimiento” y “sexo” aparecen como dos tropos interrelacionados.

Desde los años noventa, lo gótico se ha convertido en uno de los principales campos de discusión al hablar de literatura en términos *queer*. La propuesta de Sedgwick se refiere en parte a los efectos *remediales* de la literatura (no se trata de que sea “buena” literatura, pero produce reacciones intensas y permite reconocerse en ella y reforzar un yo *queer*). En un ensayo sobre lo *queer* y lo gótico, Ellis Hanson va más lejos y propone lo siguiente:

What if Gothic were, on the contrary, motivated by a wish that social life could be more traumatic, more anxious, more paranoid, more sexually transgressive and bizarre, more overwrought: in short, more interesting than it generally is? The insight is eminently Foucauldian: Gothic literature is not so much exploiting our perversity and pathology as helping us to produce it. I am reminded of a poster I once saw in London for Trauma! ‘a polysexual club for the brave and curious’: a cartoon woman with tears in her eyes sighs to herself, ‘I’ve been traumatised.... and I want more’ (180).

Efectivamente, hay que buscar también en el uso de lo gótico por parte de estos autores no solo una manera de enfrentarse a su infancia, sino una manera de dramatizarla con un sentido *queer* del exceso que resulta afirmativo. Gusto por el exceso dramático y narrativa *remedial* son dos aspectos que encontramos en ambas novelas. Dada la incapacidad del niño de expresar o aprehender las consecuencias de la elección del objeto del deseo, la novela gótica, con su insistencia en la proyección de la fantasía, constituye un marco especialmente adecuado para explorar las fantasías libidinales desde el futuro.

A continuación me centraré en la representación de ciertos tropos de la experiencia homosexual en las novelas mencionadas. En primer lugar estudiaré los significantes de una identidad que no es heteronormativa. La identidad en literatura hace uso de tales significantes que siempre están ya inscritos en la ideología. Tal como se mencionaba más arriba, incluso las reinterpretaciones de la homosexualidad necesitan de manera imperiosa expresar la homosexualidad en modos reconocibles. Uno de esos significantes es el paradigma freudiano que percibe la homosexualidad en términos de resultado de la novela familiar. Mi segundo foco de atención tiene que ver con la construcción de una identidad. Primero en términos de “interpelación”: qué significa ser llamado homosexual en el mundo de la novela y qué reacción adopta el personaje. Finalmente estableceré el lugar que la sexualidad tiene en ambas narrativas y cómo contribuye a la identidad de los personajes y aparece como una declaración de principios por parte de sus autores.

El niño *queer* como héroe rebelde: *El cordero carnívoro*

El cordero carnívoro (1975) presenta a su protagonista, Ignacio, como un niño en un caserón de Andalucía. La familia aparece como una estructura asfixiante, pero la atmósfera de podredumbre va más allá de las relaciones interpersonales y se desborda desde la psique a la representación de una mansión en decadencia, invadida por la muerte y la desolación. Desde el principio, no hay posibilidades de convertirse en un “hombre de bien” y el proceso de maduración será inevitablemente torcido. Ignacio es un niño físicamente débil que desde sus primeros años desarrolla un desprecio intenso hacia su madre, Matilde, y las circunstancias de su familia así como una igualmente intensa fascinación sexual por su hermano mayor, el atlético Antonio. El sexo con su hermano, que a lo largo de la historia se convierte en fijación, es la única luz que ilumina una infancia dominada por la decadencia y la podredumbre, además de una madre dominante que en la novela se asocia a lo peor de la sociedad tradicional española. Frente a la madre se sitúa el personaje de la criada, Clara, que representa la dignidad de los derrotados en el conflicto y funciona como centro moral de la historia. La mayor parte de la narrativa es un recuerdo de la infancia y niñez de Ignacio mientras, ya adulto y tras años de exilio, espera en el caserón familiar donde su hermano le ha citado. La etiqueta “autobiográfica” se emplea aquí en sentido amplio: aunque sabemos que en *El cordero carnívoro* hay elementos que se corresponden con la experiencia de Agustín Gómez Arcos (la localización, la postguerra en una familia de republicanos, exilio, odio a cierta idea de España), lo cierto es que el propio autor siempre declinó comentar el peso de la propia experiencia en la ficción.⁴

Para el exiliado Agustín Gómez Arcos, la escritura de lo que sería *L'agneau carnivore* en 1974⁵ está relacionada con sentimientos de marginalidad y rechazo hacia el país que dejó atrás. Publicada al final del franquismo, la novela describe una España tan mitificada como putrefacta. El marco gótico proporciona unas precisas coordenadas para describir este mundo asfixiante lleno de sombras, represión y cuentas pendientes. Estos sentimientos personales se inscriben en la trama de manera insistente. El nacimiento del Ignacio de Gómez Arcos no fue deseado y el recién nacido

⁴ Véase Le Vagueresse (215).

⁵ La novela, como muchos otros casos en la producción narrativa de Gómez Arcos, se escribe en francés. Traducida al inglés, no encontramos edición en castellano hasta 2007.

tampoco quiere entrar en ese mundo: durante tres semanas se negó a abrir los ojos y el odio hacia la madre es su primera pulsión del mundo. El narrador nos habla de estas reticencias que lo convierten en un rebelde y un paria, incluso desde antes del nacimiento. La conciencia narrativa apenas parece cambiar desde este momento. La actitud hacia España y la familia que muestra el niño se identifica con la del narrador adulto.

Los motivos narrativos pueden leerse en clave de la actitud autorial hacia la España que queda atrás. Ignacio pasa la mayor parte de su infancia sin salir de casa; la madre es una mujer tan formidable como oscura, que se aferra a las tradiciones de manera cínica, obsesionada por las formas sociales, que “sabe” pero que finge ignorar, que jamás desea la felicidad de su hijo y que quiere una casa degradada, cercana a la ruina; el padre, que perteneció al bando de los perdedores, es una figura con un pasado deslumbrante pero simbólicamente castrado por la historia y su mujer. En esta situación, la sexualidad funcionará como redención. Habría que recordar el estatus prohibido y pecaminoso que la sexualidad tiene en la España de la novela (aunque de nuevo tal estatus tiene un tratamiento cínico).

El niño se convierte en sujeto libidinal ya desde los siete años, y en ningún momento se identifica con la agenda heteronormativa, a pesar de la insistente presencia de curas y profesores que intentan domesticarle, en algunos casos recurriendo a la violencia, en otros amenazando con la maldición. Su evolución desde el principio viene marcada por ese “crecer torcido”. La caracterización externa del personaje recoge rasgos que se atribuían al homosexual desde el siglo XIX: como Melmoth o el monje de Lewis, Ignacio es un paria resentido, en conflicto con su entorno. Se nos habla de su semejanza con su madre (feminización) y se le atribuyen rasgos externos que hablan de debilidad: es delgado, vulnerable, su cuerpo crece tarde y continuamente queda contrastado con la belleza desbordante y la fuerza física, fálica, de su hermano. Le Vagueresse añade que el estilo enfático de la voz narrativa es asimilable a estilos homosexuales como el *camp*. Este lenguaje gestual, dramático, forma parte del proyecto expresivo de la literatura gótica. Desde muy niño, manifestarse contra esas convenciones se convertirá en el principal impulso del personaje. El título de la novela recoge estas dos facetas del personaje: bajo la apariencia de un manso cordero, se esconde una intensa ferocidad y el potencial de morder y devorar.

La relación sexual central entre Ignacio y su hermano se encuentra en el centro simbólico y narrativo de *El cordero carnívoro*. Desde los siete años, Ignacio comparte lecho con Antonio, muestra fascinación por su cuerpo

fuerte y atlético y desea ser penetrado por él. No existe un prelude claro a esta situación. El deseo por el cuerpo del hermano parece haber estado siempre ahí y contrasta con narrativas convencionales en las que el niño débil estaba siempre en peligro de ser corrompido por alguien mayor. La mera objetificación del cuerpo masculino era, en 1975, provocadora, y los aspectos revolucionarios de una libido homoerótica habían sido establecidos en la cultura francesa por autores como Guy Hocquenghem, en cuyo ensayo *Le désir homosexuel* (1972) se articula una visión de la disidencia sexual como rebeldía próxima a la que se articula en la novela de Gómez Arcos. Esta obra aplica a la homosexualidad tesis paralelas a las de *El anti-Edipo*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari (que aparece también en 1972), que presentan al disidente sexual como alguien que vive en el deseo y que por lo tanto resulta una amenaza para el sistema capitalista represivo. Frente a la normalización que el triángulo edípico freudiano supone, Hocquenghem, Deleuze y Guattari hablan del carácter represivo de Edipo. La relación explícita con una literatura de afirmación política de la homosexualidad en los títulos mencionados se soslayó en muchas reacciones de la época, que se centran en el tema nacional y la rebeldía más que en el potencial político que el homosexual tiene en la cultura para romper tabúes y estructuras represivas. Incesto y homosexualidad en ciertas reacciones a la novela parecen ser metonimias de un malestar de raíces históricas (es decir, la rebeldía sexual sirve como metáfora del exilio). Como nos recuerdan Deleuze y Guattari, a veces hay que apuntar que el sexo no es un significante de otra cosa: que el sexo es, literalmente, el referente central. En *El cordero carnívoro*, se presenta una configuración tradicional del triángulo edípico para, a través de la voz de Ignacio, mostrar sus mentiras y sus represiones y proceder a demolerla.

En su trabajo sobre el niño *queer*, Stockton establece una tipología que incluye, por una parte, al “fantasma homosexual” (el homosexual futuro aparece fantasmáticamente en el niño) y, por otra, una visión en la que el autor representa una percepción *queer* de la realidad que excede la homosexualidad de un individuo. Esta última categoría es la que articula la novela de Gómez Arcos. Aunque algunos de los representantes institucionales que en ella aparecen (el confesor) dan muestras explícitas de homofobia y en algún momento Ignacio repara en las reacciones de la gente del pueblo, lo cierto es que en el contexto inmediato de la familia las reacciones no son las predecibles. Matilde, por supuesto, aparece como alguien que odia a su hijo y odia su felicidad, pero su odio es gene-

ral y no se identifica con el proyecto homófobo de la cultura franquista. En una de las conversaciones clave con Carlos, su marido y padre de los hermanos, le recuerda que también él mostró pasión por la sodomía en su juventud. El siguiente diálogo es un buen ejemplo de cómo una mirada *queer* claramente pregay impregna la novela:

A papá le preocupa lo que llama *una cierta degradación de nuestra conducta*. (Manera de hablar de mamá. Contagio) [...]

—Me parece que Tonio está sodomizando al niño (¡Mierda!)

—¿Y eso te extraña? Es tu hijo, tu vivo retrato (¡Mierda!)

—¡Matilde! ¡No irás ahora a acusarme a mí...!

—¡Cariño, por favor! No seas ridículo. Te digo que es tu vivo retrato porque lo es. Y nada más (Papá iba a decir algo, pero prefirió apurar la copa de un trago. Ella, mamá, se controló la voz que, por un momento, estuvo a punto de desentonar en su salón.) Sé perfectamente lo que es la sodomía. Es propia de los hombres. Recuerdo cuando yo tenía dieciséis años. ¿Tú no? (A papá no le pareció oportuno contestar.) El muchacho que me seguía como mi sombra desde que era una niña, un guapo fortachón de diecinueve años, llamado Carlos, que, casualmente, siempre se interponía entre mi mirada y todo lo demás, hijo del administrador de mi familia y que, por cierto, se casó conmigo —decisión que tomé yo misma— aquel muchacho era muy fogoso. [...] Y después de casados no renunciaste a tu especial deleite por la sodomía. Siempre me decías que te *encantaba* llevarme a mi primer grito de amor (Gómez Arcos, 277-278).

En otro momento, Clara recordará los tiempos de libido fluida en la que se sugieren relaciones libidinales entre su novio y el padre de Ignacio.

La novela gótica se caracteriza por la fragmentación narrativa, un rechazo de la linealidad, que proporciona sorpresas y tensiones entre pasado y futuro. Es un recurso que se utiliza en *El cordero carnívoro*: a cierto nivel la novela se estructura como un puzle cuyas piezas van completando poco a poco la imagen final. Y sin embargo el lector nunca tiene la imagen completa que le ofrecería una novela decimonónica clásica. Así, existen provocadores vacíos en la vida de Ignacio. No sabemos casi nada de lo que sucede entre el momento en que abandona la casa familiar y su retorno a ella. Y no sabemos mucho sobre el tipo de vida que lleva más allá de la obsesión con el hermano. De hecho, la novela crea un mundo simbólico que apenas deja entrar la realidad externa y que se centra en la experiencia psíquica. Esto compromete los aspectos más literales de la historia y la sitúa fuera de la temporalidad histórica real.

Uno de los motivos centrales en toda narrativa sobre la homosexualidad es la injuria: ante la expresión de la homofobia, el homosexual puede ceder o rebelarse. El motivo por el que la injuria es tan central en las ficciones sobre disidencia sexual es que dominaba la expresión pública de la homosexualidad en el periodo que la novela cubre. La injuria además abría la puerta a la consideración de delito o enfermedad. Aunque la novela introduce la injuria (por ejemplo en los paseos de Ignacio con Antonio cogidos del brazo) lo cierto es que esta carece de consecuencias narrativas.

La novela termina, literalmente con un matrimonio entre hermanos. Lo que podría leerse como un uso de la homosexualidad situacional, de la homosexualidad como simple fase (el niño “se equivoca” hasta que “entra en razón”) se cuestiona al final de la novela: el matrimonio entre los hermanos constituye una recuperación del pasado, una superación de la asignatura pendiente que supuso la entrada del padre en el orden heteronormativo. La mencionada boda es presidida por la criada Clara que, a diferencia de la madre, es garante y salvaguarda del amor entre los dos hombres. Antonio acude por fin al caserón familiar en el que ha citado a su hermano, pero aparece casado con una mujer estadounidense a la que conoció en Venezuela durante su exilio. Ignacio se interpondrá entre ambos en un gesto que marca la diferencia entre relaciones heteronormativas y pasión. El final es una fantasía que retoma el paraíso prebélico: los hermanos encuentran sentido a sus vidas en el matrimonio. Matrimonio homosexual e incestuoso constituían elementos que era casi imposible leer literalmente en 1975. Emmanuel Le Vagueresse ha hablado de la articulación de ambos temas:

Il s'agit donc bien d'un livre où l'intrication des deux discours, intime et idéologique, est saillante, et c'est la manière dont le régime franquiste influe sur ses différents acteurs, au niveau d'une famille spécifique, qui en constitue l'originalité. Gomez-Arcos semble nous dire en particulier que le régime en question a engendré, puis réprimé, cet amour du même qu'est l'homosexualité chez le narrateur-enfant, via le poids concret et symbolique d'une mère castratrice (idéologiquement du côté de Franco, celui des Vainqueurs nationalistes) et d'un père absent (un vaincu, républicain) (217).

Gómez Arcos no lo propone como un diagnóstico factual sobre España sino como un horizonte ideal: blasfemo, perverso, intensamente *queer*, que satisface los aspectos más radicales de las exploraciones sexuales de los años setenta. Políticamente, la novela solo es asimilable en estos marcos: la sexual-

lidad como algo radical, no como una identidad conformista. A la plenitud se llega, pues, a través del fracaso.

En el utópico final de la trama, las heridas de la historia son sanadas a partir de un matrimonio que es a la vez homosexual e incestuoso. El final feliz tiene por supuesto un elemento irónico: el matrimonio es la clausura convencional en la novela popular. Sin embargo la contraposición explícita entre heteronormatividad y deseo *queer* propone a la vez una solución a la historia y al problema del niño *queer*. Lo que se introduce como una fantasía excesiva sobre el pasado, acaba por ser apropiado desde el presente. El deseo *queer*, al parecer, puede ofrecer un horizonte de esperanza.

Buscando un lugar en el mundo: *El palomo cojo*

Por su parte, Eduardo Mendicutti explica (en comunicación personal) que aunque la novela se basa en aspectos de su experiencia emocional, pocos de los eventos narrativos (externos) realmente sucedieron. Como en el caso anterior, hay elementos que remiten al niño que Mendicutti fue y algunas localizaciones son tomadas de la realidad (la casa de los abuelos, la geografía de Sanlúcar de Barrameda, Mendicutti tenía en 1958 la misma edad que su protagonista) pero si la novela es autobiográfica, ciertamente se trata, al igual que el caso anterior, de autobiografía emocional. En *El palomo cojo*, el protagonista, un niño sensible, enfermo y, como Ignacio, débil, tiene que pasar un verano en el caserón de sus abuelos recuperándose de una enfermedad. Esto le sitúa en el centro de un entramado de relaciones entre los miembros de su familia materna, que incluye a una tía cosmopolita que interpreta la poesía de Lorca (la tía Victoria) y que se presenta en la casa con un musculoso amante, un tío elegante con un secreto homosexual, y una tía abuela franquista, la tata Caridad, que “no tenía perfil”. Como en el caso anterior, el niño aprende de la vida bajo los auspicios de una de las criadas de la casa, la Mary, que habla de lo que la familia reprime y traduce el mundo para el niño. Aunque el tono se aleja de lo que entendemos por literatura gótica, lo cierto es que las constantes están ahí: una familia de miembros extravagantes, llenos de manías, secretos y una atmósfera cerrada, en ocasiones decadente, que remite a cosas que no se dicen. Esas peculiaridades individuales contribuyen a complicar la mística de la clase y de las ideas rígidas de un mundo que era, al fin y al cabo, el del oscuro franquismo.

La novela gótica presenta a la familia como entramado de relaciones, mentiras, amores, odios y secretos. *El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti, hace de las relaciones familiares el centro narrativo renunciando en su proyecto a centrarse en la maduración o la peripecia central del personaje. Aunque el protagonista es un niño de diez años, funciona hasta los capítulos finales más como un punto de vista que como agente narrativo. Es a los otros miembros de la familia (abuelos, tíos, tías) a quienes suceden las cosas. En especial, la presencia de una madre fuerte es, como en *El cordero carnívoro*, uno de los clichés de la novela familiar freudiana integrado por Eduardo Mendicutti en *El palomo cojo*. Es ella quien, por motivos egoístas, decide enviar a su hijo enfermo de diez años a casa de sus abuelos durante el verano, iniciando así el proceso de conocimiento que supondrá el periodo. Ciertamente la madre es uno de los personajes del texto que generan menos empatía. El padre, como resulta de rigor en la configuración freudiana, queda en segundo plano. La primera frase de la novela puede leerse como una reescritura irónica del entorno familiar del niño *queer*: “Mi padre apreciaba mucho la belleza masculina. Por eso se casó con mamá”. Sin embargo, Mendicutti evita trabajar demasiado a fondo esta relación, tanto en lo que se refiere al apego como a la enemistad con la madre. Efectivamente, la presencia de la madre queda amortiguada tras las primeras páginas y otros aspectos la reemplazan. Resulta tentador pensar que el carácter más ligero de esta narrativa se debe precisamente a la menor presencia de la madre. En la obra de Gómez Arcos era la madre quien se convertía en foco de la atmósfera asfixiante y de las emociones negativas del muchacho. Aquí, su desaparición permite al protagonista una relación mucho más fluida con el mundo. También es por parte del autor un gesto de superación revisionista de la novela familiar homosexual. Padre y madre son reemplazados en la novela por otros modelos, una vez que el protagonista se traslada a sus nuevas coordenadas espaciales en el caserón: la energía libidinal de la madre fuerte se reencarna en la sexualizada criada Mary, mientras que la alianza con el padre tradicional de la narrativa freudiana queda sustituida por la fascinación que al personaje le produce el misterioso tío Ramón, sofisticado, atractivo y bisexual, que aparece solo al final de la trama y que establece con el niño un sutil momento de complicidad.

Otros aspectos del retrato convencional del niño marica están también presentes, pero sin el trazo grueso de Gómez Arcos: de nuevo el niño aparece como vulnerable y débil, aspecto subrayado por el hecho de que está enfermo y ocasionalmente inmovilizado en una casa llena de historia, armarios, puer-

tas, escaleras, buhardillas, recovecos y pasillos. Pero más allá de este cliché, reconocemos al niño marica a través de rasgos subculturales implícitos en la voz. El paso de los años ha permitido una visión culturalista que fija el potencial *queer* en términos “gais” frente al modelo de Gómez Arcos basados en el carácter antisocial de la sexualidad. De hecho, si Ignacio era un ejemplo del segundo tipo de niño *queer* de Stockton, aquí nos encontramos con la visión fantasmática (el niño marica apunta al homosexual futuro) que describe el primero de los tipos. La primera pista clara que nos remite a la sexualidad de Felipe Jesús Guillermo consiste en la expresión de un deseo: de mayor quiere ser “artista de cine”. Si bien no hay nada intrínsecamente sexual en esto, la elección de la profesión lo relaciona con ideas que han pasado a formar parte del estereotipo de la homosexualidad. Por cierto, la trama recoge una serie de elementos recurrentes de la narrativa gay: la fascinación (del narrador y del protagonista) por las mujeres fuertes (tanto tía Victoria como la Mary) que expresan sus deseos sexuales de manera desproblematizada, el gusto por la teatralidad, por el mundo de la farándula y la sofisticación aristocrática.

Junto a estas insinuaciones basadas en una visión subcultural (“gay”) de la homosexualidad, la novela enmarca la homosexualidad en términos de injuria. La imagen central, que le da el título, es la del “palomo cojo”, una manera eufemística y derogatoria de definir al homosexual en términos de debilidad y de falta. La cojera del niño Felipe se yuxtapone a la cojera literal de uno de los palomos que cuida su tío Ricardo, y la imagen resuena como un eco a lo largo de la historia. Aunque no hay un arco fuerte de afirmación final contundente (que resultaría excesivamente incongruente en el contexto de los años cincuenta y en cualquier caso para un niño de diez años) lo cierto es que el personaje pasa a identificarse con la imagen en sus propios términos. En su análisis de la obra autobiográfica de Reynaldo Arenas en *Hindsight and the Real*, David Vilaseca se refiere a un momento para él fundamental en las historias de vidas gais: el momento en que el protagonista es interpelado por primera vez por alguien que reconoce al homosexual en potencia en el niño *queer* (Vilaseca, 119). Esta identificación se realiza a veces en términos de injuria, pero sobre todo pone al descubierto el principio de construcción de estas narrativas: la voz narrativa “sabe” lo que el niño no puede saber porque no ha sucedido todavía. En la novela de Mendicutti, más allá de la visión limitada del niño, incapaz de entender, parece “saber” cuál va a ser su evolución.

Por lo demás, el conocimiento sexual que refleja la novela va más allá de lo que podría ser perceptible para un niño en 1958. Aunque el niño no parece entender las implicaciones sexuales, el autor, treinta y dos años

después, los comunica al lector. La diferencia entre la ignorancia del niño y el conocimiento del lector se consigue a partir de complicidades y pistas que son el resultado de cómo se articula la sexualidad en el presente. Así, el niño no podía entender las implicaciones de nombres como “Visconti” o “Federico”, tal como aparecen en las historias de la tía Victoria. Pero en la novela aparecen claramente articuladas para señalar figuras clave en el canon gay. En una comunicación personal, Eduardo Mendicutti añade que el personaje del tío Ramón se basa en un tío real del que siempre “sospeché” que podía haber sido gay. El conocimiento limitado, apenas articulado en el momento de la narración, se convierte en una certeza narrativa dentro de la trama construida desde la madurez.

El niño curioso quiere saber y quiere aprender, y a su alrededor todo le habla de en qué va a convertirse. En la novela aparecen numerosos ejemplos de injuria homofóbica que interpelan al personaje. El niño los rechaza explícitamente, ya que sabe que no son palabras con las que quiera identificarse. Pero, poco a poco, va reconociendo que si él no es exactamente heteronormativo, tampoco se identifica con el contenido de la palabra injuriosa. Es el principio de una autoaceptación en términos distintos a los previstos. En uno de los pasajes de la novela, el narrador aplica a buena parte de ellos el calificativo de “rarito”:

Por eso me callé, por eso me callaba a veces muchas cosas, porque me daba miedo que dijeran que era rarito. Rarito había sido tío Ricardo cuando era niño, y ya se veía cómo había terminado el pobre. Rarito fue siempre, según tía Victoria, José Joaquín Vela, y muchas veces me acordaba de pronto de la cara de lástima que tenía la última vez que le vi, en mi dormitorio, cuando salió del gabinete después de que tía Victoria lo mangoneara a su antojo, y por nada del mundo quería ser como él. Rarito era Federico, el que le había escrito la postal a tío Ramón, que la Mary me dijo que tenía que serlo para escribirle a otro hombre una cosa así y que a ella no le parecía trigo limpio. Y rarito había empezado siendo Cigala, el manicura, según él mismo decía, rarito desde chavea, y había acabado siendo maricón (129).

Durante casi toda la novela, la homosexualidad aparece como acusación, secreto desvelado o injuria y el reto del protagonista es poner todas estas cosas en perspectiva y anteponer a ellas su propio deseo. Una postal del tío Ramón dirigida a otro hombre constituirá un misterio que se revelará al final: a pesar de que aparece como un señor elegante, cosmopolita y seductor de mujeres, el tío del protagonista ha tenido también alguna relación con un hombre en

la que tuvo intensa implicación emocional. El personaje de Luiyi, el acompañante de la tía Victoria, también tiene un secreto que sale a la luz de manera explosiva y conduce a una serie de descalificaciones. Fascinación y ridículo se combinan en la escena en que el niño insomne pasea por la casa una noche y encuentra a Luiyi desnudo leyendo revistas homoeróticas. En general, como en *El cordero carnívoro*, la aparición de un deseo homoerótico no resulta traumática. Uno de los lugares comunes de la representación homosexual en las novelas de la época represiva era realmente revelar la homosexualidad como secreto maldito. Ni Gómez Arcos ni Mendicutti narrativizan la mirada homoerótica como un secreto que sale a la luz provocando trauma. Siempre parece haber estado ahí. Algo similar sucede con la homofobia. Novelas tradicionales como *La máscara de carne* de Maxence Van der Meersch (uno de los textos claves en la definición de lo que es un homosexual durante los años cincuenta) naturalizan la homofobia insertándola en la voz narrativa. El propio homosexual desprecia su homosexualidad. Aquí no hay un momento de revelación traumático: la mirada homoerótica parece haber estado presente siempre en el niño, como algo que se descubre sin sorpresa. Aunque sus obsesiones por el cuerpo del delincuente Jarabo (sobre el que fantasea el servicio) o la curiosidad por Luiyi contribuyen a que el protagonista se considere “rarito”, no hay un momento en que esto se convierta en angustia u homofobia. La homofobia se representa como algo que no consigue su propósito de silenciar al personaje.

La criada Mary aparece a lo largo de la narrativa como alguien que “sospecha” que el protagonista podría acabar mal e intenta corregir el error. En varios episodios parece intentar poner coto a la potencialidad homosexual del niño *queer*. Se trata de un personaje paradójico. Por una parte es quien explica el mundo al niño y quien lo fija. Pero lo fija siguiendo una visión heteronormativa. Así es como la complicidad de la Mary en realidad aparece como una trampa: sus intentos de seducción del niño, sus manoseos y tocamientos aparecen representados en el texto como un intento de llevarle “por el buen camino”. En términos de Stockton, el niño *queer* responde eligiendo un camino “lateral” no heteronormativo. En este sentido la traición de Felipe, que descubre que fue Mary quien robó un valioso anillo a su tía y la delata ante la familia, constituye el punto de inflexión del texto. Es uno de los gestos más importantes del personaje como agente narrativo. La delación se resuelve con una maldición por parte de Mary que se basa en la injuria homofóbica, a pesar de lo cual será ella quien abandone la casa y el niño quien se convierta en el adulto que narra la novela:

Chivato, cochambroso, malasangre, maricón. Así te zurzan el ojo del culo con una sogá embadurnada de alquitrán. Y que se te encaje en las tripas un retortijón que te las deje como el escobón de desatascar el váter. Que se te engoñipe hasta la saliva que tragues, que se te llene la boca de gargajos y la lengua de ronchas, que por los dientes se te meta moho y por el ombligo te salga pus. Y que por la leche que mamé, niño, pichapuerca, no encuentres en tu vida ni una sola gachí que te ponga duro el bienmesabe, que como las hembras se te quede lacio como una bicha en invierno, y que hasta con los hombres se te ponga chiquitujo, seco y pellejón, y si alguna vez, por los cuernos del demonio, se te pusiera en forma el alfajor, que te entre una bulla tan grandísima que se te salga el gusto antes de catar, que tengas que aviarte haciéndoles gallordas a los barrenderos por un perra chica y que te apedreen por cacorro, asqueroso y mamonazo (227).

La reacción inicial del protagonista frente a la maldición de la Mary es de miedo. No miedo a “ser” homosexual, sino a la soledad que conllevará ser “rarito”. De hecho, la conclusión del texto gira en torno a este miedo y lo resuelve aceptando la posibilidad de estar solo. Por supuesto el autor, a diferencia del niño, sabe que había “otros raritos” como él y el lector sabe que la soledad en el mundo heteronormativo no es una amenaza cumplida, pues condujo a otra comunidad. De nuevo el título del capítulo final suena a la vez a sentencia y a consuelo: “El mundo está lleno de gente solitaria”. Que el personaje reconozca su soledad es comparable a una afirmación, pero que el mundo esté lleno de gente como él resulta esperanzador. Así una de las últimas escenas de la novela confirma esto cuando establece una complicidad explícita con el misterioso tío Ramón. La solución de Felipe es un ejemplo nítido del “crecer de lado” que implica Stockton.

Ambas novelas, pues, se sitúan en el pasado para releerlo desde el presente. Gómez Arcos pone en narrativa las ideas de Hocquenghem, Deleuze y Guattari para interpretar no solo su propia infancia, sino para proponer una visión *remedial* de la España franquista. El sexo aparece como liberador y rompedor de silencios y oscuridades. Por su parte, Mendicutti sitúa a su personaje en un curso de evolución en términos gais que será reconocible a la mayoría de sus lectores. En ambos casos, al uso *remedial* de la representación de la infancia se une un elemento de reivindicación del placer. Tal reivindicación tiene connotaciones políticas, que de nuevo difieren en ambos autores. Mientras que en la visión de Gómez Arcos la afirmación de una sexualidad no heteronormativa tiene consecuencias revolucionarias, el protagonista de *El palomo cojo* parece dirigirse a un acomodo dentro de una comunidad “gay” más permisiva que el mundo del pasado descrito en la novela.

Bibliografía

- Gómez Arcos, Agustín (2007): *El cordero carnívoro*. Sant Boi: Cabaret Voltaire.
- Hanson, Ellis (2007): "Queer Gothic", en Catherine Spooner y Emma McEvoy (eds.), *The Routledge Companion to Gothic*. New York: Routledge, pp. 174-182.
- Halberstam, Judith (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Hocquenghem, Guy (1993): *Homosexual Desire*. Durham: Duke University Press.
- Kincaid, James R. (1992): *Child Loving. The Erotic Child and Victorian Literature*. New York: Routledge.
- Le Vagueresse, Emmanuel (2008): "L'agneau carnivore (1975) d'Agustin Gomez-Arcos: langue de l'autre et amour du même? ou: A la recherche d'une altérité singulière sous le franquisme finissant", en Marie-Madeleine Gladieu y Alain Trouvé (eds.), *Approches interdisciplinaires de la lecture – Séminaire de recherche n° 2 : Lecture et altérités*. Reims: Epure, pp. 213-229.
- Mendicutti, Eduardo (2001): *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985): *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- (1991): "How to Bring Your Kids Up Gay", en *Social Text* 29, pp. 18-27.
- Stockton, Kathryn Bond (2009): *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press.
- Vilaseca, David (2003): *Hindsight and the Real. Subjectivity in Gay Hispanic Autobiography*. Bern: Peter Lang.